

LA VIRGEN DE GRACIA, TABLA ENGUERINA DEL 1500

Como la dirección de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO desea unas notas relacionadas con la sensacional restauración de la —nuevamente— bellísima tabla de la Virgen de Gracia que recojan lo que se sabe de ella, la génesis y resultados de su repristinación y lo que algunos críticos han dicho sobre este fastuoso panel tras contemplarlo en su hermosura primigenia, voy a permitirme iniciar este trabajo con unas líneas propias que nacieron como emocionado saludo a la obra recién salvada en el Museo del Prado, lo que tal vez justifique su tono lírico, en gracia a que son fiel testimonio de quien podía constatar la profunda transformación operada en el cuadro bajo las sabias manos del restaurador.

He aquí lo que escribía en 1962, impresionado por el fabuloso hallazgo:

«Y la Virgen estaba oculta bajo la pátina de casi cinco siglos. Pero a través de aquella negrura —sólo rota por el descarado brillo del oro reciente, aplicado por manos sin solvencia— los ojos creían atisbar bellezas estupendas, que la fantasía se encargaba de acrecentar. Sin embargo, la mirada se cansaba pronto ante aquel muro infranqueable de oscuridad que había matado las tonalidades y los matices, el diseño exquisito y la expresión intensa alcanzada por el desconocido pintor.

»Aquella tabla estaba condenada a que al fin se la arrumbase en un desván, para ser sustituida por algo vivo, brillante, que llegase a los sentidos y, moviendo el corazón, arrastrase hacia ideas espirituales por encima de la miseria humana.

»Pero intervino la técnica, unida al más depurado arte y al respeto por lo que —providencial y venturosamente— se había conservado bajo una capa de tinieblas solidificadas, y apareció una grandiosa sinfonía de oros esplendentes, de rojos aterciopelados y armiños majestuosos, de brocados áureos y de verdes celestes y majsados sorprendentes. Era como si un milagro hubiese transformado lo viejo y caduco en algo esplendoroso y vital, capaz de arrastrar el espíritu a las más altas cimas de la belleza increada. Aquel gesto de la Virgen, lleno de patética contención; la mirada del Niño Dios, cargada de presagios de lo trascendente; la dulzura de las figuras angélicas, la humildísima actitud de las mujeres orantes, la sencillez de la ofrenda plasmada en una cesta de gitanos, con unos huevos, dos hogazas, medio pan... Lo divino y lo humano, conjugado maravillosamente, como sólo un gran artista, tocado por la inspiración, es capaz de conseguir.» (1)

(1) *Hallazgo de la Virgen y el agua*, en «Enguera», número 5, septiembre 1962. Reproducido en «Levante», 22 de septiembre de 1963, bajo la firma de «Jaime de Enguera» y el título *La Virgen de Gracia de la parroquia de Enguera*.

ORIGEN Y RESTAURACIÓN

La Virgen de Gracia, tabla de la parroquia de Enguera, mide 2'10 × 1'38 metros. Procede de un retablo de la Cofradía del mismo nombre, que regaló el sacerdote don Carlos de Borja, hermano del duque de Gandía y señor de la villa enguerina, en 1629 y fue destruido en 1936, salvándose providencialmente la Virgen de Gracia, para quedar guardada en el Museo Municipal de Játiva hasta el término de la guerra de liberación. Devuelta en 1939 a Enguera, ocupó la capilla del Baptisterio —donde actualmente se halla— por haber sido dedicada a San Jaime Apóstol la que antes le estuvo destinada.

Gracias a unas gestiones realizadas en el Museo del Prado por el notario enguerino don Eduardo López Palop —invitado a ello por el entonces arcipreste don Ismael Roses Ibáñez y el que esto escribe, como alcalde— la tabla ingresó en los talleres de la primera pinacoteca nacional. El 1 de abril de 1961 comenzaba la ardua labor de limpieza el restaurador don Manuel Pérez Tormo, del Museo del Prado. Aquella tarea, lenta y espaciada, llena de peligros y momentos de angustia, se coronó brillantemente por el señor Pérez Tormo, que trabajó siempre bajo la supervisión entendidísima del director del Museo, don Francisco Javier Sánchez Cantón, quien desde el primer momento quedó prendado del cuadro y de su perfecto estado de conservación, debajo de la espesa pátina que lo cubría. Al fin quedó expuesto en el Prado el 28 de febrero de 1962, donde estuvo para ser admirado por los visitantes, hasta que se le retiró a finales de noviembre del mismo año. Depositada temporalmente en la capilla del palacio de la Generalidad, de Valencia, en la segunda quincena de febrero de 1963, para que fuese conocida la tabla por los visitantes de la casa, el señor presidente de la Diputación Provincial, don Bernardo de Lassala, con la autorización del señor arcipreste de Enguera —que a la sazón lo era don Angel Navarro López—, decidió exponer públicamente la Virgen de Gracia, lo que se efectuó en el salón Dorado desde el 19 al 24 de septiembre del mismo año.

EL ESTUDIO DE SÁNCHEZ CANTÓN

Enguera debe eterno reconocimiento al Sr. Sánchez Cantón. Gran amigo y compañero de estudios de Eduardo López Palop, tomó a pecho la petición que Enguera le hacía referente al salvamento de una obra de arte en trance de perderse. Y el ilustre investigador, perteneciente a tantas instituciones y academias y director de la de la Historia, quiso coronar su gentileza haciendo el don de un bello artículo, documentado, interesante y esclarecedor, que, venido de la pluma del autor de tantos libros

y centenares de estudios de historia y crítica de arte que le dan un renombre internacional, servirá de base para que futuros investigadores amplíen datos sobre el enigma del origen y autor de la tabla enguerina.

Veamos lo que nos dice en su magistral estudio, que reproducimos en parte:

«No conocía la obra más que por incompletas referencias y deficiente fotografía, hasta que mi amigo y antiguo discípulo Eduardo López Palop, enguerino ilustre, interesó de mí el que se restaurase en el Museo del Prado.

»A la llegada a su taller era notorio lo que había desmerecido, así por el desgaste y deterioros, fruto del tiempo inexorable, como por las huellas de manos poco diestras que intentaron atajarlos o disimularlos, a fines del siglo XIX. Las bellezas y primores eran difícilmente adivinables dada la suciedad, los repintes y los dorados mal superpuestos.

»La tabla había interesado a mi maestro, el inolvidable don Elías Tormo, que lamentaba su mala conservación (2); y de igual sentimiento participaron los artistas de Enguera don José Garnelo y Alda —que antecedió a mi predecesor en la subdirección del Prado y excelente amigo mío— y don Isidoro Garnelo Fillo¹, director que fue de la Escuela de Bellas Artes de Valencia.

»La tarea de consolidar y restaurar discretamente la pintura se encomendó en el Museo al conservador don Manuel Pérez Tormo, quien la llevó a término —con la colaboración de compañeros en lo concerniente a los

(2) Elías Tormo visitó varias veces la parroquia de Enguera a fin de estudiar la tabla.



Detalle de «La Virgen de Gracia»: La Madre y el Hijo

dorados, etc.— con total satisfacción de sus jefes y admiración de cuantos pudieron comparar el estado en que llegó y el visible al instalarse, para su exhibición temporal, en la entrada a la nueva gran sala de pintura española del siglo XVI, cual una de las novedades que mayor y mejor efecto han causado en la pasada primavera y en el presente verano...

»La historia.—La historia de la pintura no está bien conocida. Por datos suministrados por el señor Barberán



«La Virgen de Gracia», tabla de la parroquia de Enguera (2'10 x 1'33)

(Por cortesía del autor)

Juan (3) sabemos que en 29 de enero de 1582, y autorizada por el arzobispo y virrey de Valencia San Juan de Ribera, se instituyó la Cofradía de la Virgen de Gracia. Si este nombre se originó en que fuese la ad-



Pormenor de «La Virgen de Gracia»: Angel en adoración

vocación antigua de la tabla, como suponía don Elías Tormo, o a la inversa, no creo que esté aclarado.

»Hacia pocos años que Felipe II había vendido el señorío de la villa a don Miguel de Borja —4 de marzo de 1575—, y mucho tiempo después, el 13 de enero de 1629, el tallista Adrián Antich da por terminado el altar que para la pintura le había encargado don Carlos de Borja, sacerdote y hermano del señor de Enguera, que allí se retira para restablecer su salud, en 5 de julio de 1630, y que muere cuando habían transcurrido dos meses. Se presenta, pues, como verosímil que *La Virgen de Gracia* hubiese sido regalo de don Miguel, muy propio de un Borja.

»Un salto de tres siglos nos pone ante la destrucción por los revolucionarios, en 1936, del retablo y el feliz salvamento de la pintura en el Museo de Játiva, que tuvo y tiene a su cargo el erudito y laborioso archivero don Carlos Sarthou Carreres.

(3) Procedentes de las *Efemérides de Enguera*, de don Pedro Sucías Aparicio (Valencia, 1906) en lo relacionado con los siglos XVI y XVII. El reverendo Sucías, sacerdote enguerino y laborioso investigador de los archivos de Valencia y Enguera, dejó varias obras inéditas, cuyos manuscritos se guardan en el Archivo Municipal de Valencia. Relacionadas algunas con la historia de Enguera y sus edificios religiosos, tal vez pueda hallarse en ellas alguna luz sobre la oscuridad que rodea el cuadro que estudiamos.

»Nada más se conoce del pasado del admirable cuadro, merecedor de que se precise su fecha y que su autor salga del anónimo.

»Cuanto acerca de ambos problemas puede decirse es escaso e inseguro. El señor Tormo creía que databa de los alrededores de 1490. Conocedor tan experto como don Leandro de Saralegui sitúa la obra "a fines del XV, albores del XVI, no más avanzada". Se considerará mínima la distancia entre las dos conclusiones; mas en época transida por las influencias vivificantes del Renacimiento italiano, las anticipaciones cronológicas no deben desdeñarse.

»Los vínculos que la relacionan con la tabla de *La Virgen del Caballero de Montesa*, del Museo del Prado —la convincente semejanza del modelo y del modelado de los divinos niños, la cenefa perlada del manto de María, la actitud de los orantes, el diseño geométrico de las alfombras, etc.—, afianzan la fecha más antigua indicada; incluso pudiera ser anterior, puesto que ha de recordarse que Rodrigo de Osona trabajaba en 1479 y en 1484. Aunque no desconozco la proclividad actual a restar papel al maestro, fue Mme. Andrèe de Bosque, distinguida escritora especializada en la pintura española de los siglos XV y XVI, quien a la vista de la tabla enguerina estableció sin vacilar la relación...

»*La obra*.—El esquema de su composición repite el que venía siéndolo de la Reina y Madre entronizada



Pormenor de «La Virgen de Gracia»: Angel en adoración

entre ángeles músicos, desde el corazón de la Edad Media, para los pintores, en especial florentinos y sieneses. A los pies, dos minúsculas damas orantes, la de la izquierda con tocas de viuda, al parecer...

»El italianismo está patente en las figuras, incluso en las dimensiones de las donadoras, pues en el norte suele dárseles las mismas de los seres celestiales. También es italiano de tradición, mas ya no usual en pinturas contemporáneas, el fondo de oro. En cambio, la técnica flamenca, minuciosa y magistral, sorprende en las manos

hubiese alzado el arte levantino a muy elevadas cimas de no haber truncado su ascensión el arribo incontenible de la moda y de los modos rafaelescos.

»La tabla de Enguera muestra el logro alcanzado en la coyuntura efímera: es un conjunto majestuoso, rico y lleno de sentimiento por la hermosura melancólica de



Pormenores de «La Virgen de Gracia»: Angeles músicos

de María, sobre todo en el transparente, sutil cendal con que cubre la desnudez de su Hijo, cual si interpretase con el pincel los versos escritos por fray Ambrosio Montesinos para Isabel la Católica:

*Su velo le puso encima
al Niño por ornamento...*

.....

*...está la Reina
con aire todo real...
No hizo Dios otra tal,
como perla oriental
Dios en ella es engastado.*

»La fusión de enseñanzas renacentistas y de la tradición técnica de las escuelas nórdicas caracteriza las pinturas de Osona y los osonescos. Tal fórmula pictórica

la "llena de Gracia", que prevé la pasión y muerte de Jesús; por la expresión hondísima del Niño, que bendice; por las bellas figuras y actitudes de los ángeles; por la intimidad realista de las devotas orantes; por el colorido, con los tonos púrpura y oros rebajados dominantes; por la labra del brocado y la delicadeza del armiño y los brillos de las joyas.

»Particular resalte adquiere en la tabla la cesta de cañas, al pie de la Virgen: ofrenda humilde, con hogazas, huevos y medio pan de rollo, de formas acostumbradas todavía en Enguera, según me indica su alcalde. Es un pormenor más del gusto por el natural vibrante propio de la vertiente flamenquizante de nuestra pintura que, sumando primores, contrasta con lo solemne de la composición vista en el arte de Italia.

»Es pintura que se graba en el recuerdo, con ser tan simple de composición y tan desprovista de episodios.

»La restauración.—La labor desarrollada en el taller

de restauración del Museo del Prado fue, teóricamente, sencilla, aunque el ejecutarla haya sido tarea dilatada. Consistió en levantar los repintes del siglo XIX, muy endurecidos, y en levantar también los oros superpuestos en los nimbos y en el fondo, sustituyéndolos en cuanto era imprescindible e igualando sus labras. Como en otras

a la pintura que yacía bajo capas de lo que "poéticamente" acostumbra a llamarse pátina.

»*La Virgen de Gracia*, de Enguera, ha resucitado para siglos de esplendor. ¡Dios lo quiera!» (4).

Y aquí finaliza el estudio que Sánchez Cantón escribió en agosto de 1962 en la galaica Pontevedra.



Formenor de «*La Virgen de Gracia*»: Las donantes y su ofrenda

tablas valencianas, en ésta hubieron de aplicarse coronas de plata dorada a las sienes de María y del Niño Jesús, viéndose los agujeros de los clavos o tornillos que un tiempo las sujetaron. Sentado, luego, el color donde aparecía bufado, se saneó la tabla. Procedióse, por último, a la limpieza sin extremarla, con el resultado que está patente, pues el Prado se mantiene fiel al lema que sostenía Goya: "El tiempo también pinta." Añádase que también ha sido reparada la moldura gótica que sirve de marco.

»Aunque sea reiteración, es el lugar para decir cuánto trabajó don Manuel Pérez Tormo —oriundo de Valencia y emparentado con don Elías Tormo— en la empresa, felizmente terminada de devolver la oculta belleza

DICE LEANDRO DE SARALEGUI

Apenas recibimos las primeras fotografías, hechas en el Museo del Prado, de la *Virgen de Gracia*, en curso de avanzada restauración, nos faltó el tiempo para mostrarlas a don Leandro de Saralegui, en su retiro de Benicalap. El que es una cima de la investigación y la crítica de arte medieval, acreditado mundialmente por sus conocimientos sobre pintura primitiva gótica y del primer Renacimiento, demostrados en el estudio de los retablos valencianos de los siglos XV y XVI, en los que ha logrado

(4) *La Virgen de Gracia de la parroquia de Enguera*, en «*Enguera*», n.º 5, septiembre 1962.

una especialización incuestionable, se sintió arrastrado por el entusiasmo al contemplar desvelada la belleza hasta entonces oculta de la Virgen de Gracia. Después, con su extraordinaria experiencia y conocimiento de causa, hizo lo que llama «trabajo de laboratorio»: ir buscando antecedentes, parecidos, coincidencias, filiaciones entre el cuadro conservado tantos siglos en Enguera y muchos otros que en Valencia y en el mundo cantan su origen de pinceles valencianos o de artistas que asentaron sus talleres en ciudades del Reino.

Llegados a aquel momento, surgieron en la conversación varias preguntas lanzadas hacia quien, seguramente, podía contestarlas con el máximo acierto. Fueron publicadas en su momento (5) y aquí reproducimos sus puntos más señalados:

«Ante todo me parece importantísima la buena conservación y limpieza de la tabla de Enguera. Es obra de gran belleza ornamental, selecta composición y buen diseño, suntuosidad y riqueza de pormenores.»

Al preguntarle si había hallado algún atisbo de quién pudiera ser su autor, dijo:

«No, por ahora. Y ello aumenta el interés despertado por este magnífico panel, que no puede ser atribuido con firmeza a ninguno de los pintores conocidos. Por que préstase a crear en su día (siguiendo la norma usual en los laboratorios de arte más prestigiosos del mundo) un *Maestro de Enguera*, cuya filiación es en las horas de ahora imprecisa, pudiendo y debiendo incluirla bajo el epígrafe, tan prodigado en los tomos de la magna obra de Ch. R. Post, de *uncertain attributions* (de incierta atribución). Mientras a cualquier medianía le atrae definir sonoramente, resistiéndose a confesar lo indeciso, el sabio norteamericano prodiga epígrafes cual el del capítulo IX de su tomo XI: "Pinturas valencianas del primer renacimiento pero of *uncertain affiliations*" (de incierta afiliación).

»Sentado lo que indiqué antes, puede adoptarse la

(5) *La Virgen de Gracia*, estudiada por Leandro de Saralegui, en «Enguera», n.º 5, septiembre 1962. En ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, núm. único de 1963, bajo el título *De pintura valenciana*, habla Saralegui sobre *La Virgen de Gracia* en relación a los retratos de las donantes, los ángeles músicos, la vinculación de Rodrigo de Osona el Viejo a Rodrigo de Borja —retablo de 1483 para la Seo valentina— y la inclusión de la tabla enguerina «en el taller o inmediato círculo de los Osonas» según el criterio expuesto por el autor, asimismo, en «Valencia Cultural», de marzo de 1962.



«La Virgen del Caballero de Montesa», de autor desconocido de fines del siglo XV. Museo del Prado.

postura de situar al autor de la tabla enguerina. A mi parecer se revela complejo y estilísticamente tributario del arte coetáneo de los Osonas y su círculo.

»Ejemplificaré advirtiendo como el Niño Jesús es casi mellizo del de *La Virgen del Caballero de Montesa* (Museo del Prado) y del de *La Epifanía* del Museo de Bayona. Los ángeles son bien afines a los de la Virgen de San Jerónimo de Cotalba... Sin embargo, no bastan para su adjudicación, pues me resulta de arte muy próximo al del poco conocido Juan Pons, descubierto por Post (6) en el Museo de Bekshire (Massachusetts). *La Epifanía* tiene una Virgen, un Jesús y unas telas fraternas. Otra fita para su hitación puede señalarse mirando, por ejemplo, cabecitas y el Jesús de la Purificación del retablo de San Pedro, de Játiva, que Post (7), derribando anteriores comentarios, adjudicó al dualismo "Maestro de Artés-Maestro de Borbotó".»

Al inquirirle si había encontrado algún pormenor característico que permitiese vincular la Virgen de Gracia a la historia de Enguera, contestó Saralegui:

(6) CHANDLER RATHFON POST, *A History of Spanish Painting*. Cambridge. Massachusetts, t. VI, 2.ª parte, p. 453.
(7) Obra citada, t. VI, 1.ª parte, p. 326.

«Tal vez sí. Precisamente otra de las valiosas aportaciones del pintor, llámesele como se le llame, es que, aun cuando repite un solo arquetipo de cabeza femenina, nada variado y monótono, presenta dos retratos de las donantes que pueden referirse tal vez (¡programa para el futuro!) a familiares de los que tuvieron en Enguera señorío desde el siglo XVI: Marqués de la Romana, con-

Al preguntarle su última palabra sobre el posible autor de la tabla, añadió:

«Pues que personalmente vengo reiterando cómo el valor y valía de toda producción no depende del nombre del autor, sino de lo que sea en sí la pieza. *La Dama de Elche, La Venus de Milo, el Poema del Mío Cid, Los Nibelungos...* valen, sin saber quién los hizo.»



La similitud entre los niños de «La Virgen de Gracia» y de «La Virgen del Caballero de Montesa»

des de Cervellón, de Enova, de Puñorrostro, etc. (8). Porque la tabla puede considerarse obra de fines del siglo XV o albores del XVI, no más avanzada; por lo cual pudiera inspirarse en la devoción a ese panel de la Virgen de Gracia (como la llamó Elías Tormo) la Cofradía allí posteriormente fundada en enero de 1582, según el *Nomenclátor Geográfico Eclesiástico de la Diócesis de Valencia*, por Sanchis Sivera.»

Manifesté a don Leandro de Saralegui que el retablo que hasta nuestros días presidió la Virgen de Gracia había sido regalado en 1629 a la parroquia enguerina por el sacerdote don Carlos de Borja, hermano del duque de Gandía, entonces señor de la villa —lo que tal vez fuera indicio de que la preciosa tabla de la Virgen y el Niño provenía de la misma familia borgiana— y que en el libro de la Cofradía de la Virgen de Gracia, existente en el archivo parroquial de Enguera, aparece como fundada —según anotación bien legible— en 1576, aunque seguramente el arzobispo don Juan de Ribera la instituiría en enero de 1582, como dice don José Sanchis Sivera, archivero que fue de la catedral de Valencia.

(8) Puede añadirse a la relación el duque de Gandía...

OTROS JUICIOS

En «La Estafeta Literaria» del 15 de abril de 1962 se publicaba una información de don J. Ramírez de Lucas sobre *Mejoras en el Museo del Prado*. Asimismo aludía a algunas obras adquiridas y a un cuadro expuesto en «depósito temporal», que era *La Virgen de Gracia*. Transcribimos sus palabras:

«La otra novedad, aunque está desgraciadamente sólo por poco tiempo en el Museo, es la del bellissimo cuadro de *La Virgen de Gracia*, tabla valenciana del 1500, propiedad de Enguera (Valencia), que ha sido restaurado en los talleres del Prado. En esta delicada madona el gótico ya ha cedido sus rigideces al naturalismo renaciente, aunque en los fondos de oros vistos aún perdure aquella manera de hacer retablos. Las bellísimas cabezas de ángeles podrían ser de cualquier gran maestro italiano.»

En el suplemento gráfico del diario «Levante», de Valencia, del domingo 3 de marzo de 1963, se había dedicado una página en huecograbado a reproducir en gran formato la tabla enguerina bajo el título de *La Virgen de Gracia de la parroquia de Enguera*. Iba acom-

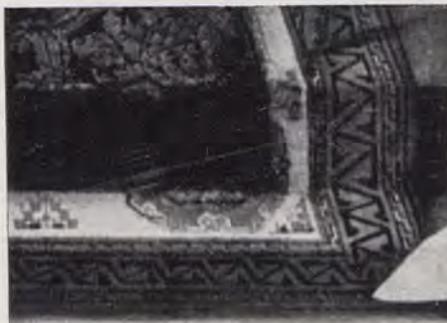
pañada de un sentido editorial, tras el que se transparenta la bien cortada pluma de su director, don Adolfo Cámara, que siempre se interesó vivamente por la restauración de la tabla y de ello es testigo el que esto firma, pues presenció sus recomendaciones al restaurador, señor Pérez Tormo, con quien le une una fraterna amistad. Entre otras cosas decía «Levante»:

«He aquí *La Virgen de Gracia*, maravillosa tabla de la parroquia de Enguera, tal como se ofrece después de su restauración, es decir, de su milagrosa resurrección para el arte religioso de España.» Finalizaba el editorial con estas palabras: «En el capítulo de gracias, que sería

»En la parte baja, orantes, dos mujeres idénticamente vestidas ofrecen un cesto de presentes. Una de ellas lleva en el rostro el paso de los años y es muy probable que, por su parecido físico, con diferencia de edad, sean estas damas las que encargaran al anónimo pintor la realización de la tabla. Muy posiblemente pertenecieron al linaje de los Borja.

»Una bella tabla, de simétrica y simple composición, que multiplica el valor del arte religioso de España. Y Enguera ha sido la afortunada poseedora.»

Un amplio resumen de la historia, vicisitudes de la limpieza, trabajos restauratorios y juicios emitidos sobre



Pormenores que demuestran la similitud de las grecas que orlan las alfombras de «*La Virgen de Gracia*» y «*La Virgen del Caballero de Montesa*».

ciertamente numeroso, habremos de hacer excepción para un oriundo de Albaida, don Manuel Pérez Tormo, que, como restaurador del Museo del Prado, ha sabido devolverle su oculta belleza, poniendo en su trabajo respeto y amor.»

En el mismo diario «Levante», con motivo de la exposición de la tabla en el salón Dorado del palacio de la Generalidad valenciana, se publicó un trabajo de «Jaime de Enguera», que, aparte de unas efusiones poéticas que nos hemos permitido copiar al comienzo de este trabajo, reflejaba en rápido resumen la historia y opiniones vertidas alrededor de la Virgen de Gracia cuya efigie se reproducía nuevamente. Aparecía todo ello el 22 de septiembre de 1963.

También en la misma fecha publicaba el diario «Las Provincias», de Valencia, una página en huecograbado, cuajada de bellas fotografías —el panel completo y algunos pormenores—, con texto firmado por Ricardo Dasí junior, que entre otras cosas decía:

«La escena que se plasma posee ternura y suavidad de líneas. Ataviada con rico manto bordado, la bella figura de la Virgen lleva en su regazo al Niño Jesús —todo un portentoso estudio de contornos barajados en una conseguida gama de suaves tonos rosáceos—. A ambos lados, y junto a un par de figuras celestiales, otras pulsan instrumentos de cuerda característicos del siglo xv.

el gran cuadro enguerino fueron publicados por quien esto firma en el número 4-5 de la revista «Generalitat», de la Diputación valenciana, muy ilustrado con fotografías en negro y una a todo color, por primera vez publicada, según el original de David Manso, fotógrafo del Prado. Este resumen sería reproducido, con las mismas ilustraciones en negro y a todo color, en el número 7 de la revista «Enguera», de septiembre de 1964. Como novedad se añadían unas *Nuevas notas sobre el origen de la Virgen de Gracia*, junto con interesantes fotografías, que a continuación vamos a extractar, acompañadas de los mencionados grabados, como cierre de este trabajo.

¿ENTRE OSONA Y PABLO DE SAN LEOCADIO?

Mme. Andrèe de Bosque visitó Enguera en 1962, después de contemplar en el Prado la tabla motivo de estas notas, y descubrió en el archivo parroquial el libro de su Cofradía, ya mencionado, fuente de un erudito estudio del canónigo archivero de la catedral de Valencia, don Ramón Robres Lluch (9), que halló anotaciones hechas a partir de 1540, aunque, como faltan los primeros quince folios, no puede saberse el origen exacto de la agrupación piadosa. En el folio 23 se inscriben unas

(9) *La Cofradía de Nuestra Señora de Gracia de la villa de Enguera*, en «Enguera», n.º 7, septiembre 1964.



Cabezas de «La Virgen de Gracia» (Enguera) y de la Dolorosa, de autor desconocido (Museo del Prado).

constituciones o *capítols* que parecen modificaciones de otros anteriores, y en el folio 27 se asientan nuevas modificaciones aprobadas por el vicario general de San Juan de Ribera en fecha 28 de abril 1576.

En mayo de 1964 volvió Mme. De Bosque a Enguera, esta vez con el deseo de contemplar la instalación definitiva de la Virgen de Gracia en la capilla del baptisterio, que había sido inaugurada el 29 de septiembre de 1963, día del patrón de Enguera y titular de la parroquia San Miguel Arcángel. La tabla forma parte de lo que será magnífico retablo gótico y queda guardada en una especie de hornacina, cubierta por unas puertas en forma de díptico, representativo del bautismo de Cristo, obra —talla y pintura— del joven artesano de Valencia Francisco Sambonet, que ha imitado el estilo valenciano del 1450. Cuando quede completo el altar, en el que figurarán los escudos de Valencia y Enguera, será orgullo de los feligreses que, desde la inauguración, hacen la ofrenda de los niños recién acristianados a la Virgen de Gracia.

Mme. De Bosque, interesadísima en estudiar el origen del cuadro enguerino, a fin de que figurasen datos y fotografías en color dentro de la obra sobre arte italo-español de aquella época —aparecida en diciembre de 1965 (10)— mostró el número 2-3 de la revista romana

(10) *Artistes Italiens en Espagne du XIV^e siècle aux Rois Catholiques*, por A. De Bosque. *Collection Panoramique de Les Editions du Temps, Paris, 1965*. Aparte de un documentadísimo estudio sobre *La Virgen de Gracia* —ilustrado

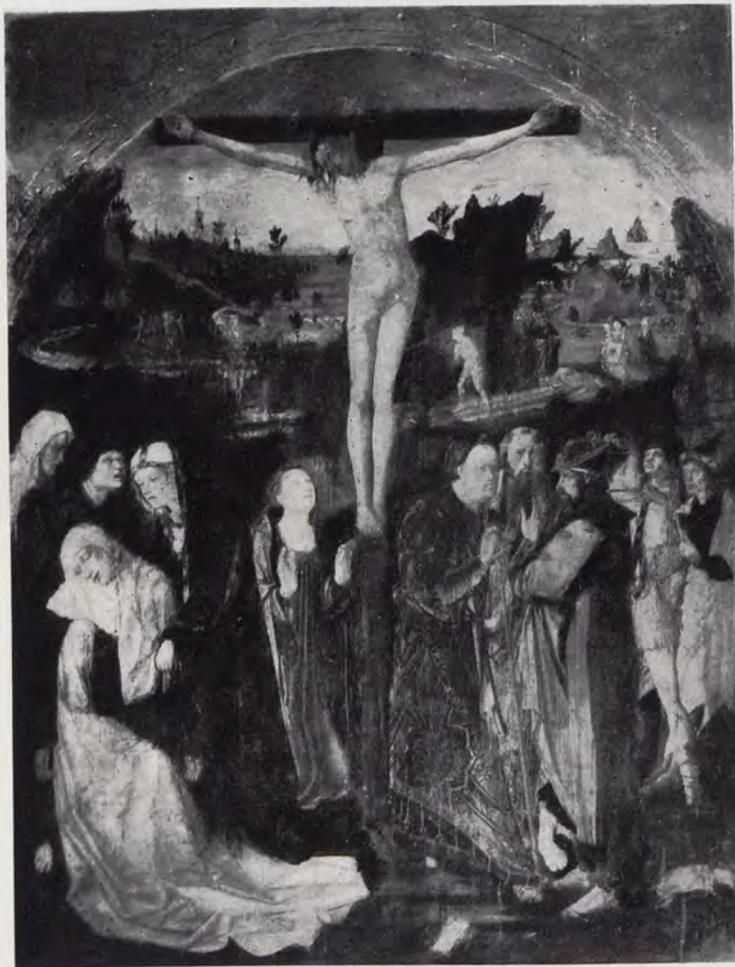
«Commentari» (abril-septiembre de 1963) que dedicaba varias páginas y abundantes ilustraciones a un trabajo sobre el pintor Pablo de San Leocadio, salido de la pluma de la investigadora Adele Condorelli, de nacionalidad italiana, como el célebre pintor. Se anunciaba la segunda y última parte del estudio para el número 4 y todo hacía suponer que en conjunto resultaría un trabajo documentadísimo sobre un pintor del que se hablaba en relación a Osona, a *La Virgen del Caballero de Montesa* y —para Saralegui últimamente, en notas que me dirigiera— incluso a *La Virgen de Gracia*.

Y así fue, pues en el final del estudio de Adele Condorelli se completa el panorama de los pintores que privaban en Valencia al alborar el 1500. Las figuras de Pablo de San Leocadio, Francisco Pagano —venidos ambos a España con el cardenal Rodrigo de Borja, fu-

con dos magníficas fotografías en color y tres en negro— en el que sopesa las posibles atribuciones y señala como probable autor a Pablo de San Leocadio, va haciendo el análisis del parentesco de la tabla enguerina con la *Sacra Conversazione*, de Londres —reproducida a todo color—, *La Virgen del Caballero de Montesa* —una fotografía en color y seis en negro— y el par de tablitas del Museo del Prado: *La Dolorosa* —a la que denomina *Verónica*— y *El Salvador* —reproducidas en negro y, como las anteriores, a gran formato—. Mme. Andrée de Bosque estudia el tema con amor y exhaustivamente y deja constancia de todo lo publicado sobre estos cuadros en libros y periódicos, especialmente en relación a *La Virgen de Gracia*. Este importante libro ha aparecido durante la edición de nuestro trabajo y merece un amplio estudio que, sin duda, le será dedicado en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

turo papa Alejandro VI—, Rodrigo de Osona el Viejo, maestro Riquart, Felipe Pablo de San Leocadio y sus respectivos talleres, aparecen constantemente en muchas pinturas relacionadas con Valencia, Gandía —señorío de los Borja—, Villarreal, etc.

del altar mayor de la Colegiata, del convento de las Clarisas y de la capilla del palacio de los Borja, dedicada a San Miguel. Otras obras mencionadas en el contrato eran una serie de tablas de temas religiosos, entre ellos un cuadro para el oratorio de la duquesa, «que se reser-



«Calvario», de Rodrigo de Osona el Viejo. Parroquia de San Nicolás, de Valencia

Adele Condorelli estudia con cariño la figura de la duquesa de Gandía, viuda de Juan de Borja —hermano del cardenal Rodrigo—, «que se dedicaba con gran celo a obras piadosas, restaurando y enriqueciendo iglesias o conventos» (11). ¿No parece que estamos viendo a la dama tocada de negro que aparece de rodillas a los pies de la Virgen de Gracia? Precisamente fue a partir del 1501 cuando Pablo de San Leocadio trabaja para la duquesa de Gandía, realizando hasta el 1513 los retablos

vaba la indicación del tema» (12). Y es por este tiempo cuando debió de pintarse la tabla de Enguera.

Contemplando las láminas que profusamente ilustran el trabajo de Adele Condorelli, obras ciertas las unas de Pablo de San Leocadio y otras de autor desconocido, pero emparentadas con su estilo o el de Osona, se nota claramente un aire de familia entre diversos cuadros salidos seguramente de pinceles que trabajaban en los mismos o contiguos talleres. Es extraordinario que el rostro de *La Virgen del Caballero de Montesa*, tan aniñada,

(11) Paolo da San Leocadio, en «Commentari», n.º 2-3, abril-septiembre 1963, p. 139.

(12) Estudio y revista citados, p. 140.

tenga un parecido sorprendente y una posición similar al de San Miguel, de Pablo de San Leocadio, que se guarda en la catedral de Orihuela. Y asimismo impresionan que las manecitas del Niño Jesús de la *Sacra Conversazione*, atribuido al mismo Pablo, de la Galería Nacional de Londres, sean idénticas a las del Niño de *La Virgen del Caballero de Montesa*, aparte la similitud en el detalle de los mantos, armiños, cojín donde se sienta el infante desnudo, etc., que en esta pequeña tabla recuerda algunos pormenores de *La Virgen de Gracia*...

Pero el más sensacional y extraordinario de los parentescos —hasta ahora no anotado por nadie, que sepamos— es el de las dos tablitas del Museo del Prado que efigian al Salvador y a la Dolorosa. Mientras la impresionante faz del Salvador muestra en el acabado perfectísimo de sus cabellos —melena y barba— una finura de detalle y una técnica semejantes en todo a la empleada en las cabezas de los cuatro ángeles de *La Virgen de Gracia*, y asimismo sucede en la ornamentación geométrica de las galonaduras que ornan las túnicas y vestiduras, la tabla —que reproducimos— de la Virgen Dolorosa es un calco anatómico, expresivo, de gesto, posición y sombreado, de la Virgen de Enguera. Incluso el broche de preciosa pedrería que sujeta el manto añade mayor parecido a esta figura del Prado, de autor anónimo, aunque Mayer atribuía ambas tablitas al maestro de *La Virgen del Caballero de Montesa*; Post, a un artista muy cercano a Rodrigo de Osona el Viejo y a Pablo de San Leocadio, en su inicial etapa valenciana; y Saralegui es el primero que las atribuye al citado Pablo...

Sin embargo, a pesar de que van surgiendo nuevos cabos que esperan quien los ate, el enigma continúa. Esta bellísima tablita del Museo del Prado, que descubrí en la revista «Commentari», cuya representación de la faz de la Virgen es igual, como una gota de agua a otra, al rostro de la Virgen de Gracia enguerina, viene a confirmar el atisbo de Sánchez Cantón, cuando aludía a la «hermosura melancólica de la *llena de Gracia*, que prevé la pasión y muerte de Jesús...».

COLOFÓN PARA SEGUIR LA BÚSQUEDA

Terminado el trabajo que antecede, el autor se ha quedado contemplando una reproducción fotográfica de la *Crucifixión*, firmada por Rodrigo de Osona (1476), esa dramática pintura, centro del retablo que encargara Mosén Juan Albarrací para la parroquia de San Nicolás, de Valencia. A pesar de la destructiva restauración que sufrió la tabla a mediados del siglo XIX, todavía puede admirarse la grandeza de la escena que el autor —cuya firma figura en un papel caído en primer término— plasmó sobre una tabla de 2'01 m. de alta por 1'56 de ancha.

¿Y qué sugiere la visión reflexiva de esta obra capital del arte valenciano del siglo XV?

Si la comparamos con la tabla de *La Virgen de Gracia* pueden observarse las siguientes curiosas coincidencias: El sanedrita que se halla junto a la cruz va revestido de un brocado cuya ornamentación es muy semejante a la del manto de la Virgen de Enguera —una especie de piña, de hojas geométricas, enmarcada en un círculo de arquillos ojivales—. La galonadura que sirve de borde al manto del sanedrita lleva como adorno unos signos de tipo arábigo, similares a los de los galones del brocado que cubre el trono de la Virgen de Gracia, y a los que figuran en el *Salvador*, del Prado, antes citado. Los pies descalzos que aparecen al lado de la Virgen y de uno de los personajes judíos tienen la misma forma y posición que los del Niño Jesús —tanto de la Virgen de Enguera como del Caballero de Montesa—. Los pliegues del manto de la Virgen de la *Crucifixión*, de Osona, tienen estrecha semejanza con los de las túnicas de los ángeles músicos de la Virgen de Gracia, y el manto de María y el hábito de San Bernardo de la tabla de Montesa. Por cierto que los retratos masculinos de Osona en el cuadro de la parroquia de San Nicolás poseen una severidad, reciedumbre y vida interior que los empareja con los Santos Benito y Bernardo de la tabla del Caballero montesino. Y es de notar que el escote y los pliegues que nacen del mismo son iguales en la Magdalena y en la Virgen de Montesa, así como el plegado de sus túnicas y mangas. La figurita de mujer entocada que sigue a la Verónica, al fondo del lado derecho de la *Crucifixión*, está emparentada claramente con las damas donantes de la Virgen de Enguera. En fin, y para no alargar más este análisis atropellado, el gesto y la boca entreabierta de San Juan Evangelista y la Magdalena del cuadro de Osona parecen recordar las cabezas y el rictus, ahora dulcificado, de los ángeles músicos de la tabla que guarda la parroquia enguerina.

¿El Rodrigo de Osona que pintara en 1476 la escena del Calvario que hemos ido comparando con otros cuadros sin autor conocido pudo evolucionar y perder en dramatismo y dureza lo que ganase en serenidad y equilibrio, hasta desembocar en las geniales tablas de *La Virgen de Gracia* y *La Virgen del Caballero de Montesa*?

Algún día puede que se conteste con certeza a esta pregunta. Hoy bástenos saber que en la Valencia de finales del siglo XV o comienzos del XVI existieron varios artistas insignes —Osona el Viejo, Pablo de San Leocadio o algún discípulo aventajado— que solos o en colaboración supieron plasmar algunas de las obras más altas que el arte valenciano ha producido.

JAIME BARBERAN JUAN